monitor

50
ano V
Outubro/Novembro 98
III série

Entrevista com Jon Rose
Art Ensemble Of Chicago
['pfemf]: o som dos objectos

Boletim Mensal Independente de Promoção de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio

FESTIVAL Ó DA GUARDA

Eliane Radigue
Annea Lockwood & Ruth Anderson
Fred Frith
Joe Morris & William Parker
John Zorn
Marc Ducret
Mauricio Kagel
Massacre
Erik Satie
Ramuntcho Matta & Samon Takahashi
Jorg Thomasius & Guido Hubner
Briggam Krauss
Will Oldham

Considerado como o trompetista e artista jazz do ano de 1998 pela reputada «Downbeat», Dave Douglas foi premiado, ainda, como o melhor trompetista do ano pelos First Anual New York Jazz Awards. Vem a propósito um novo disco, desta feita em quarteto com Chris Potter (saxofones), James Genus (contrabaixo) e Ben Perowsky (percussão).
Intitula-se «Magic Triangle» e surge na

Arabesque.

«Flute Landscapes» de Carlos Bechegas é, simultaneamente, o seu segundo trabalho a surgir em CD — depois de se ter estreado no consagrado catálogo britânico da Leo — e a segunda edição da *label* do Porto

audEo,

depois da edição do disco de Carlos Zíngaro.

Depois de há cerca de dois anos Derek Bailey ter posto em causa os protocolos básicos que sustentam a livre improvisação no disco «Guitar, Drums & Bass», eis que 1998 volta a ser notícia graças ao registo «Playbacks», também de Bailey, mas com algumas «ligeiras» nuances que importa considerar.
A ideia surgiu quando Sasha Frere-Jones, baixista dos Ui e mentor da etiqueta

Bingo,

ouviu pela primeira vez o disco acima citado. Convidou alguns músicos (entre eles Henry Kaiser, Darryl Moore, Ko Thein Htay, John French, John Oswald, Loren MazzaCane Connors, Jim O'Rourke e o próprio), que criaram 11 peças e as enviaram a Bailey, e este trabalhou-as num único dia. O resto são as tais nuances que só ouvindo é que se sentem...
(frerejon@interport.net)

Desde 1992, por ocasião do «Bang On A Can Festival», que Phil Kline tornou-se conhecido pela inédita utilização das *boom boxes* como instrumento musical. Actualmente compõe directamente para cassetes — que são tocadas simultaneamente de forma a criar um ambiente de orquestra — ou cria inúmeros tape loops nas suas performances ao vivo. É reconhecido por ter transformado em matéria audível a teoria do caos. *Downtown mover and shaper* foi como o «The New York Times» o apelidou. Vem isto a propósito de «Glow In The Dark», disco acabado de lançar pela série Emergency Music da etiqueta Composers Recordings, mais conhecida por

CRI.

Ainda em relação a este músico, refira-se o nome de Glenn Branca, com quem actuou e gravou por diversas vezes.

Após a sua saída dos Soft Machine, Elton Dean criou um novo grupo intitulado Just Us. Foi também com este nome que Dean registou posteriormente o seu primeiro álbum a solo. A norte-americana

Cuneiform

reedita agora esse trabalho no formato CD, caracterizado pelas inúmeras referências à música composta pelos Soft Machine e pelo som free actual do saxofonista e pianista.

Três novos lançamentos estão previstos para surgir na

Drag City

no próximo dia 17 de Novembro. São eles: «Live 1967» dos Red Krayola, um duplo CD com os concertos no Berkeley Folk Festival e em Venice Beach (do Verão quente de 1967) e ainda com excertos inéditos de umas cassetes recentemente descobertas num velho quarto de hotel de Venice; «Hoffman Estates», que junta a dois nomes consagrados da cena actual de Chicago, Loren Mazzacane Connors e Alan Licht, um terceiro, na produção: Jim O'Rourke; «Ludwig's Law», do triunvirato Moebius, Plank & Thompson, outra descoberta arquivada (esquecida?) no baú dos Red Krayola, com data de

1985. Resumindo, e tal como o promotor da *label* Jeremy Pickett afirma: «*Let's get intellectual, it is only pop music, shmop music!*»

Há vários meses ausente destas páginas, a australiana

Extreme

decidiu «pôr a escrita em dia» com duas novas edições que demonstram a relevância deste catálogo.
«Filament 1» de Otomo Yoshihide & Sachiko M, arrisca-se, segundo o editor, a provocar uma redefinição do conceito de música. «Sketches For Bioteck Research» é um *type of body of sound* de Eugene Thacker.

Três novas edições, previstas para final de Outubro, iluminam o catálogo da

Innova:

«Sonic Circuits VI: Festival Of Electronic Music», compilação com a participação de Paul Koonce, David Barnes, Warren Burt, Pedro Rebelo, Andre Ruschkowski, Rasmus B. Lunding e Stephen Montague; o triplo «Enclosure Five» de Harry Partch (último volume da série cronológica dedicada à vida e à obra de um dos mais consagrados compositores do séc. XX, infelizmente ainda tão ignorado) e «Live In Your Bedroom», uma coleção de curtas improvisações do projecto Og O Go, constituído por Igor, guitarrista *avantgarde* russo, e Rodney Oakes, trombonista e compositor de LA.

«The Hellingtunes» é o título do novo disco do inconfundível iconoclasta da guitarra Eugene Chadbourne. O ensemble de músicos, escolhidos propositadamente para este projecto de homenagem a Duke Ellington (Alex Ward, Pat Thomas, Leslie Ross, Carrie Shull e Paul Lovens), foi preponderante na concretização deste disco, agora editado na

Intakt.

«Brand Spankin' New» surge como a continuidade lógica de «Cold Spell», o grande sucesso de Zony Mash na

Knitting Factory.

Tal como o anterior, o repertório — uma visão clara de renovação de funk-jazz — assenta num trio de guitarra, baixo e bateria mais o inconfundível som do órgão Hammond, por Wayne Horvitz.

A

Matchless Records,

etiqueta responsável por quase todos os discos dos AMM e afiliados, tem em preparação «Concert V» de Eddie Prevost e Veryan Weston, a reedição de 1983 de um disco do Eddie Prevost Quartet e, ainda sem título, um CD gravado em 1997 por Keith Rowe com o saxofonista norte-americano Jeffrey Morgan.

«I Like To Think Of Harriet Tubman» é o título de um dos mais interessantes discos recentemente editados pela norte-americana

Mode.

Trata-se de uma obra de Christian Wolff, considerado, juntamente com John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e David Tudor, um membro efectivo da New York School. Depois de, em 1970, ter trabalhado com Cornelius Cardew e Frederik Rzewski, a sua música evoluiu para uma linguagem com claras preocupações sociais e políticas. As peças incluídas neste disco são interpretadas pelo Barton Workshop, um ensemble de Amesterdão fundado em 1989 por James Fulkerson (compositor e trombonista).
Em agenda está, entretanto, um novo disco de Wolff (actualmente com 64 anos de idade), interpretado pelo compositor e por John Tilbury (piano), membro activo dos britânicos AMM.

A

Mute

reeditou, numa edição remasterizada a *mid price*, os seguintes quatro (dos mais importantes) discos dos DAF - Deutsch Amerikanische Freundschaft: «Die Kleinen Und Die Bössen», «Alles Is Gut», «Gold Und Liebe» e «Für Immer».

Reconhecido pelo seu trabalho com Pierre Schaeffer (mais concretamente no Groupe de Recherches Musicales), Edgardo Canton, de origem argentina, viu agora a edição de «Promenade D'Été D'Ulis Nasa». Este disco, bem como «Le Corpsbis & Co.» de Henry Chopin e «Musiche Elettroniche» de Vittorio Gelmetti, é um dos *highlighs* do catálogo

Nepless.

«ShamaSong» é o registo mais recente de Joan La Barbara na

New World.

O disco reúne excertos da banda sonora do filme com o mesmo nome, bem como uma série de *sound-paintings* criadas com base em pinturas de Mark Rothko.

«Desde El Otro Lado: Electroacoustic Music From Latin America» é a edição mais recente da

O.O. Discs.

Trata-se de uma compilação que reúne trabalhos de nove compositores de países da América do Sul, num estilo cosmopolita e com traços de influências regionais. Os nomes que participam neste inédito álbum são: Nicolas Suarez, Alfredo Del Monaco, Antonio Russek, E. Reck Miranda, Elsa Justel, Sergio Carlos & Oscar Garcia, Alejandro Jose e Ricardo Dal Farra.

O saxofonista suíço Christoph Gallio e a sua etiqueta

Percaso

anunciaram novo álbum. «Day & Taxi» reúne Gallio em saxofones alto e soprano, Dieter Ulrich em percussão e Dominique Girod (que substituiu Lindsay L. Cooper) em contrabaixo.

A

Silkheart

é uma conceituada editora sueca que se dedica à promoção do novo jazz norte-americano. As suas mais recentes edições são: «Hidden In The Stomach» do AALY Trio com Ken Vandermark, «Ain Sof» do Assif Tsahar Trio (com William Parker e Susie Ibarra), e «Joy (Within)!» de William Hooker com o Billy Bang Trio.

«The Empire Box» é uma caixa de cinco CD a surgir brevemente pela *label*

Screwgun.

Trata-se da reedição dos quatro primeiros discos de Tim Berne enquanto *band-leader*, editados na Empire entre 1979 e 82. Uma obra fundamental para os aficionados de música improvisada.

A pequena editora francesa

Sonore,

que o ano passado nos presenteou com «Vrresto», disco do duo japonês Ruins, volta agora a dar que falar com «Juice And Tremolo», trabalho do ex-Optical 8, Hoppy Kamiyama. (www.sonore.com)

A propósito da nova reedição de «Early Minimalism» de Tony Conrad, quadruplo CD que rapidamente esgotou, a

Table Of The Elements

anunciou o lançamento de «Georgia Stomps, Atlanta Struts», novo disco de John Fahey gravado ao vivo em Atlanta em Setembro de 1997.

Mais, sempre mais, boas novas da

Tzadik:

«Theme Park» de Alvin Curran, «Burnt Ivory And Loose Wires» de Annie Gosfield (música microtonal, com influências de Harry Partch e Sun Ra), «Classical Works» de David Shea, «Nigunim» do trio formado por Uri Caine, Frank London e Lorin Sklamberg, e «Mystery» do projecto Death Praxis (Tenko & Ikue Mori).

Dois novos discos anunciam a *rentrée* da editora

Victo.

«It's Frontal Dog» dos Palinckx e «Withdrawe, This Sable Disclosure» dos Fushitsusha (projecto de Keiji Haino) não necessitam de *further* explicações.
Já agendado está, ainda, «East Off Europe — Closing The Circle», de Boris Kovac.

Novas Músicas Festival na Guarda

por Rui Eduardo Paes

Realizou-se no início de Outubro a segunda edição do Festival de Novas Músicas Ó da Guarda. Jon Rose foi o mais aplaudido e descobriu-se um novo valor da música experimental e improvisada: Erik M

Atravessam-se as nuvens na subida do comboio pela serra, com a temperatura a descer a cada quilómetro, e lá estamos. A segunda edição do Festival de Novas Músicas Ó da Guarda, único do género em Portugal, decorreu na projectada capital da Beira Interior — de 1 a 5 de Outubro passado — em pleno Inverno e precisamente quando, no resto do País, ainda se vivia o Outono. A música, essa, nunca deixou os espectadores frios, logo a começar pelo espectacular concerto dado por Jon Rose a solo com os seus violinos e uma parafernália de artefactos electrónicos. Numa variante do seu projecto «The Chaotic Violin», o compositor e improvisador australiano nascido na Inglaterra e residente ora em Berlim, ora em Amesterdão, deixou a assistência boquiaberta com a radicalidade da sua linguagem musical universalista e o carácter performativo da prestação a que o «Monitor» assistiu. Os demais participantes não lhe ficaram muito atrás, do duo Lol Coxhill & Veryan Weston — com o primeiro a avisar, logo no início, que não seria intencional qualquer momento de maior comicidade que surgisse na improvisação a meias — à sessão protagonizada pelos portugueses (da Guarda e da Covilhã, respectivamente) Américo Rodrigues e Rodrigo Pinheiro com os convidados Cristin Wildbolz e Iroshi Kobayashi, um misto de poesia sonora com uma curiosa narrativa sobre as papas e o cocó de um bebé (Rodrigues) e de ambientalismo experimental com âncoras no jazz, no impressionismo e na tradição japonesa, esta muito graças a um instrumento de idade milenária, a flauta shakuhachi (Kobayashi). Pelo meio ficaram a mais estranha e inesperada das actuações agendadas, a de Victor Nubla com os seus clarinetes ultra-amplificados e processados electronicamente, e a intervenção dos franceses Catherine Jauniaux e Erik M, ela cantora, ele «tocador» de gira-discos e leitores de CD, uma autêntica revelação. Densa, pesada e negra, a música do catalão foi a que instalou maior polémica, fazendo zumbir os ouvidos de todos os presentes, infelizmente poucos (o dia seguinte era de trabalho e Guarda não é Lisboa), e estremecendo com as paredes do auditório da Câmara Municipal, entidade que organiza o evento juntamente com a Oficina Musical da Beira Interior (Ofmubi). Tudo começou com o dueto gaulês, que fazia a sua estreia absoluta. Ambos com famas que ultrapassam as fronteiras francesas, Catherine Jauniaux e Erik M pecaram pela (ainda) pouca interactividade dos seus diálogos mas mostraram tudo aquilo de que são capazes — Jauniaux com fragmentos de canções cujas melodias eram situáveis na Europa do Leste e «scats» onomatopaicos de grande efeito teatral (por alguma razão muitos dos alunos do «workshop» que conduziu no festival eram actores), Erik M com uma colagem bruitista de cantos de pássaros, percussão sinfónica, saxofones de jazz e o mais que os discos de vinil lhe proporcionavam, saltando de prato para prato com uma espantosa energia e tornando os seus materiais de trabalho quase irreconhecíveis por meio de «delays» e outros recursos da tecnologia portátil. Num dos melhores momentos da noite, multiplicou com um sampler a voz da sua parceira de concerto em várias, num delírio de som e intensidade dramática que tornou

difícil adivinhar qual das vozes era a «verdadeira». Depois de Christian Marclay, Otomo Yoshihide e Martin Tétreault, a música improvisada tem nele uma nova descoberta.
Seguiu-se a sessão da Ofmubi, por sinal a mais concorrida de todas. Américo Rodrigues, cantor e poeta fonético, e Rodrigo Pinheiro, pianista, foram os anfitriões da contrabaixista Cristin Wildbolz, suíça residente em Amesterdão, e do flautista Hiroshi Kobayashi, japonês radicado em Barcelona. Em vez dos duos previstos, um quarteto que espantou pela sua coesão, não obstante estes músicos nunca antes terem tocado juntos. No primeiro de dois longos temas, Rodrigues utilizou um texto de sua autoria versando as delícias da paternidade, lido, cantado, urrado ou murmurado sobre, sob ou com o grupo instrumental que o rodeava: um piano discreto (por vezes até demasiado) mas oportuno e eloquente (saltitante até, lembrando-nos Cecil Taylor e Iréne Schweizer), um contrabaixo que se dividiu entre papéis rítmicos e de coloração e duas flautas nipónicas (de madeira ambas), o tempero certo para este concerto. Sereno e contido, Kobayashi utiliza a mais deliciosa das técnicas da shakuhashi, aquela que nos permite ouvir a respiração do executante a vibrar, suavemente, nas paredes vegetais do seu instrumento. Depois, vez para Lol Coxhill e Veryan Weston. O primeiro foi mordaz nas palavras (falava com o público antes de cada tema ou conversava com o pianista, fiel à postura anticonvencional da escola britânica da improvisação) e no modo como soprou o seu saxofone soprano. Estava evidentemente inquieto e maldisposto, pelo que a música que tocou foi agreste, cheia de dissonâncias e com grande insistência nos sobreagudos. Cada fraseado que começava por enunciar era imediatamente transfigurado e desconstruído, de forma impaciente e desdenhosa. Assim ficou provado, mais uma vez, que o estado de espírito influencia o acto de improvisar. Já Weston foi igual a si próprio, muito «erudito» e romântico nas suas construções, mas com um estilo sincopado e intuitivo que lembra a melhor linhagem histórica do piano jazz. Ao longo de aproximadamente hora e meia, dividida em duas partes, pontuou, comentou e propôs situações atrás de situações, nuns instantes com um acentuado lirismo, noutros optando por uma grande fisicalidade e recorrendo até aos braços e aos cotovelos, à boa maneira de Henry Cowell. A completa adesão da audiência estaria, no entanto, reservada para Jon Rose, que regressaria ao palco por duas vezes para solos totalmente acústicos. Quando o violinista disparou os primeiros samples, com o sapateado de Fred Astaire no lugar da «drum machine» de um estranho e tortuoso techno em que Paganini era rei, já o espanto dominava a sala. O que se seguiu ainda aumentou mais o entusiasmo colectivo: gravações feitas numa fábrica de instrumentos musicais em Pequim, China, controlados por dois arcos que, raspados um no outro, produziam maravilhas sonoras; um violino esfregado furiosamente no chão, assim criando uma tempestade de «feedback» e distorção que nos remetia para as descargas guitarrísticas de Jimi Hendrix. O extraordinário em Rose é o facto de, com tanta técnica, ele nunca incorrer em virtuosismos exibicionistas. Nas alturas em que, por exemplo, tocava a uma inacreditável velocidade, logo sucedia algo de a-musical ou mesmo antimusical — o total silêncio, uma pirueta abrupta, a introdução de ruído, um «gag». Jon Rose é um comediante, um humorista, e melhor do que ouvi-lo, apenas, é vê-lo. Se Rose foi histriónico, Victor Nubla preferiu a postura inversa. Sentado no meio do palco, com pouquíssima iluminação e praticamente imóvel, apresentou uma música introspectiva e que convidava à máxima concentração, apesar de, nalgumas sequências, ter

sido particularmente violenta. A criação de harmónicos e choques de frequências foram na Guarda a constante do trabalho deste barcelonês que fundou os lendários Macromassa, grupo de música industrial de inícios dos anos 80. A sua abordagem dos clarinetes soprano e baixo é tudo menos vulgar: utiliza-os, sobretudo, como instrumentos de percussão. Munidos de microfones de contacto e ligados a processadores de efeitos, originavam uma hecatombe de sons dolorosa para o ouvido, algo equivalente a saltar de uma ponte com uma corda elástica, ou a mais cândida e sugestiva melodia. Repetitiva e obsessiva, vários legados estéticos se podiam adivinhar nela, como o minimalismo, a «musique concrète», as músicas étnicas de transe e até o punk, pelo menos na atitude. Muito esclarecedor foi o «workshop» a seu cargo — transformou uma turma de músicos rock numa versão mais livre e abstracta dos também eles repetitivos e hipnóticos Can.

Para o ano, espera-se, haverá mais, já se falando na possibilidade da vinda do extraordinário Nicolas Collins, o autor de «It Was a Dark and Stormy Night». Esperemos que sim...

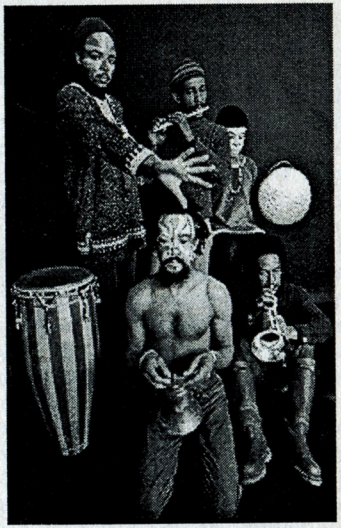
Art Ensemble Of Chicago

Uma pequena história e um grande concerto Seixal Jazz – 30/10/98

por Vasco Durão

Em 1965 surgia em Chicago a AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), uma associação apoiada pelo Estado de Illinois, que rapidamente se tornou numa das principais referências culturais da cidade de Chicago. A originalidade começou desde logo a manifestar-se sob o slogan «Great Black Music», uma forma de descrever a direcção escolhida para a música da associação. A AACM homenageia os mais diversos estilos e expressões musicais em redor da música negra, mormente nos EUA e em África, mas também no resto do mundo.

Tudo terá começado em 1961 com a Experimental Band de Muhal Richard Abrams, que veio a ser o primeiro presidente da AACM. Por este grupo passaram ilustres improvisadores de Chicago como Eddie Harris, Donald Garrett, Victor Sproles e Roscoe Mitchell. Quando o trompetista Lester



Bowie se mudou para Chicago, em 1966, a Experimental Band metamorfoseou-se num colectivo de músicos interessados em promover a sua própria música fora dos meios comerciais da época. Hoje, a AACM é uma das organizações mais veneradas do género, que se orgulha de ter no historial nomes como Ajaruma, Martin «Sparx» Alexander, Fred Anderson, Steve Barry, Mwata Bowden, Anthony Braxton, Ari Brown, Jodie Christian, Phil Cohran, Wes Cochran, Ernest Dawkins, Thaddeus Expose, Chico Freeman,

Robert Griffin, Vandy Harris, Fred Hopkins, «Light» Henry Huff, Isaiah Jackson, Leroy Jenkins, Kalaparusha, Gerge Lewis, Maia, Nikki Mitchell, Amina Claudine Myers, Steve McCall, Dushun Mosley, Arneed Muhammad, Reggie Nicholson, Rasul Saddik, Shanta, Leo Smith, Henry Threadgill, Ann Ward, Rita Warford, Edward L. Wilkerson, Jr., Taalib-Din Ziyad, Joseph Jarman, Malachi Favors Maghostut, Famodou Don Moye.

Em 1967, e resultante da reunião destes últimos três nomes com Lester Bowie e Roscoe Mitchell, surgiu uma das mais importantes formações de sempre da AACM, da cidade de Chicago e do mundo do jazz: o Art Ensemble Of Chicago. Já que estamos no campo do rigor da informação, convém frisar que Famodou Don Moye só integrou o grupo em 1969 (a partir de «Chi-Congo»), o mesmo ano em que a formação se mudou de armas e bagagens para Paris, na altura o centro das atenções jazzísticas internacionais e um pequeno paraíso para os músicos negros americanos. É lá que vê a luz do dia o primeiro disco do Art Ensemble Of Chicago, «A Jackson In Your House». Num período extremamente criativo de 18 meses em França, após os quais regressou aos EUA, o colectivo gravou 12 álbuns, estabelecendo uma consistente reputação internacional.

Reputação baseada numa música pluralista, que conjuga a tradição da velha New Orleans com o free jazz, a teatralização da música com as raízes étnicas africanas, através das pinturas, das vestes e dos múltiplos instrumentos que os músicos usam, enquanto manifestação de um estado de espírito muito particular. Desde então, o Art Ensemble Of Chicago tem espalhado a sua magia pelo mundo inteiro, tanto ao vivo como através de grandes editoras como a Atlantic e a ECM. A música, essa, tem sido ao longo dos anos profundamente marcada pela maravilhosa combinação/contradição entre a visão global do quinteto (mais recentemente, quarteto) e o valor criativo individual de cada um dos seus membros, há medida que eles tocam tanto em conjunto como uns contra os outros, por muito paradoxal que a afirmação pareça. A corrente tournée europeia, que celebra 30 anos de existência dos Art Ensemble Of Chicago, na qual se inclui o concerto no Seixal Jazz 98, creio que demonstra este paradoxo.

Na presente década, os membros do grupo têm concentrado esforços noutras áreas que não a música, tendo mesmo tocado em Chicago não mais que quatro ou cinco vezes. Infelizmente, Jarman saiu (antes de «Coming Home Jamaica») e actualmente dedica-se mais

ao budismo e a estudos espirituais do que à sua devoção anterior, o saxofone. Mitchell foi acossado por uma grave doença, tendo sido periodicamente substituído pelo saxofonista Ari Brown (no Seixal, felizmente, já contámos com a sua presença). Há quem argumente que a produção mais recente do Ensemble não tem correspondido aos distintos galardões dos seus músicos. Se em estúdio esta afirmação tem a sua razão de ser (mais pela falta de quantidade do que pela falta de qualidade), ao vivo não há desencanto que resista.

Malachi Favors Maghostut, Famodou Don Moye, Lester Bowie e Roscoe Mitchell subiram ao palco do Forum Seixal por duas vezes na noite de 30 de Outubro. Só tive o prazer de assistir ao segundo espectáculo, mas foi um prazer imenso. Lester Bowie, dentro de uma bata de

médico, tomou conta única e exclusivamente do trompete, fazendo ecoar através do seu sopro a vasta história do jazz, desde a improvisação mais introspectiva à totalmente free, passando pelas marchas de New Orleans.
Roscoe Mitchell entrou logo a atacar com respiração circular numa flauta, fazendo ao longo do espectáculo pontes constantes entre vários instrumentos de sopro (às vezes mais do que um ao mesmo tempo) e outros tantos de percussão. Malachi Favors (contrabaixo e percussão) e Don Moye (bateria e percussão), trajados e pintados a rigor, juntam as peças que os outros dois separam, contribuindo, sempre que possível, para a aparente anarquia.
Digo aparente, porque se verifica, dentro de uma estrutura aparentemente muito improvisada, um interconhecimento quase telepático entre os músicos que revela um trabalho de muitos anos. No início é a calma, os sons singulares, dessincronizados, caóticos. Aparentemente do nada, os estímulos alteram-se e entra-se noutra zona, mais orquestrada, mais planeada. A passagem de uma para a outra é tão imperceptível como genial. E os arrepios na espinha sucedem-se. No fim temos uma performance e não um concerto. Não há músicas para aplaudir. Há um espectáculo para vibrar, com pouco mais de uma hora, que nos transporta através do historial do Art Ensemble Of Chicago e nos dá uma lição de música. A fórmula não é segredo: a força do Art Ensemble Of Chicago está na forma como os músicos se movem entre o indivíduo e o grupo, entre a improvisação e a estruturação. A verdade é que, depois de 30 anos o prazer original está todo lá – essa coisa dos dinossauros não se aplica aqui. Depois do concerto, voltei a atravessar o rio e fui para casa sonhar com um dos meus discos preferidos: «The Third Decade». Veio a propósito e tudo.

DISCOGRAFIA (a mais completa lista que encontrei, sem contar com discos dos membros individualmente, nem com participações em colectâneas):

«A Jackson In Your House» Affinity, 1969
«Tutankhamun» Black Lion, 1969
«The Spritual» Black Lion, 1969
«People In Sorrow» EMI/Jazztime, 1969
«Message To Our Folks» Affinity, 1969
«Reese And The Smooth Ones» Byg Actuel, Affinity, Toho YX, 1969
«Eda Wobu» JMY, 1969
«Comme a La Radio» Sarravah, 1969
«Certain Blacks» America, Inner City, 1970
«Go Home» Galloway, 1970
«Chi-Congo» Carson, Paula, Decca, Toshiba, 1970
«Les Stances à Sophie» EMI/Jazztime, 1970
«Live» Affinity, 1970
«With Fontella Bass» Musidisc, 1970
«Phase One» America, Prestige, Toho, 1971
«Live at Mandel Hall» Delmark, 1972
«Bap-Tizum» Rhino/Atlantic, Koch, 1972
«Fanfare For The Warriors» Rhino/Atlantic, Koch, 1973
«Kabala» AECO, 1974
«Nice Guys» ECM, 1978
«Live In Berlin» West Wind, 1979
«Full Force» ECM, 1980
«Urban Bushmen» ECM, 1980
«Among The People» Praxis, 1980
«Great Black Music, Ancient To Future» DIW, 1982
«The Complete Live In Japan» DIW, 1984
«The Third Decade» ECM, 1984
«Naked» DIW, 1985/86
«Ancient To The Future (Dreaming Of The Masters Series Vol.1)» DIW, 1987
«The Alternative Express» DIW, 1989
«Art Ensemble of Soweto» DIW, 1989/90
«America – South Africa» DIW/Columbia CK, 1989/90
«Thelonious Sphere Monk (Dreaming Of The Masters Series Vol.2)» DIW/Columbia CK, 1990
«Dreaming Of The Masters Suite» DIW, 1990
«Live At The 6th Tokyo Music Joy» DIW, 1990
«Coming Home Jamaïca» Atlantic, 1995/96

Jon Rose

«A música de John Cage é um desastre total»

por Victor Afonso

Jon Rose é um músico (violinista) impulsivo, inconformado e desconcertante. Com cerca de 20 discos a solo e em colaborações diversas com os mais importantes músicos contemporâneos, desde aqueles oriundos da cena «downtown» nova-iorquina até ao Japão, Rose revelou que se mantém irredutível na procura de novos idiomas musicais e linguagens estéticas. Encontra-se actualmente a desenvolver um processo que permite manipular imagens através de sons tocados nos seus violinos mutantes e traficados com múltiplos dispositivos electrónicos.
A entrevista que se segue foi conseguida, convenhamos, em condições pouco ortodoxas, visto que decorreu enquanto o próprio Jon Rose, estoicamente, empacotava o seu material electrónico no final do seu concerto no Festival Ó da Guarda, à falta de «roadies». **«Esta é a parte mais lixada dos concertos!»**, desabafou. E com razão.

Jon Rose trabalha com a tecnologia musical mais avançada, empregando samplers, interacções MIDI e diversa instrumentação electrónica. De que forma é que lida com todo este equipamento?
Jon Rose: Não há nenhuma forma fácil de fazer algo de interessante com esta tecnologia, porque leva tempo até se concretizar algo de criativo. É como aprender a tocar algum instrumento clássico ou aprender a improvisar. Digamos que é muito fácil fazer certo tipo de música electrónica: basta carregar num botão e deixar a máquina a tocar. Mas se se quiser fazer algo que inclua processos interactivos de composição ou improvisação musical, isso leva tempo.

Encara então meios como o sampler, o computador, o multimédia e dispositivos electrónicos como uma via — talvez a única — para desbravar novos caminhos na música contemporânea?
JR: Acima de tudo, dou importância a um único factor: aquilo que eu sou. Isto é, toda a cultura musical actual está sob o domínio do computador e eu, enquanto músico, tenho de me adaptar e viver inserido nessa cultura, não perdendo, no entanto, a minha própria identidade e a minha personalidade. Se vivesse numa outra cultura, por certo que estaria a fazer algo completamente diferente. Tenho por isso interesse em explorar as novas tecnologias que mencionou, precisamente porque elas fazem parte da nossa cultura. Não vou negar a sua existência. De qualquer forma, continuo a trabalhar com instrumentos «reais», como o violino ou instrumentos de corda.

Desde quando é que começou a trabalhar com esses processos interactivos e electrónicos para fazer música?
JR: Sempre trabalhei com tecnologia analógica desde criança, mas com tecnologia digital comecei a trabalhar há cerca de 12 anos. A partir de então interessei-me igualmente pelas possibilidades de modificar, electronicamente, o violino, alargando as suas capacidades tímbricas e sonoras.

Estarei a ser justo se afirmar que a sua música desemboca num processo de «reciclagem musical»?
JR: (Pausa) Provavelmente, não. Quero dizer, o que eu faço é reciclar-me a mim mesmo, visto que vou buscar a maior parte das referências musicais ao meu próprio trabalho. Creio que esta ideia de «auto-reciclagem musical» é bem mais interessante e enriquecedora para se fazer algo de interessante.

Suponho que a sua educação e formação musical terá sido muito tradicional e conservadora.
JR: Sim, mas não durou muito tempo essa fase da minha aprendizagem. Comecei a estudar violino e canto aos 7 anos de idade e com 14 enveredei por outros estilos musicais que não eram muito habituais para quem se tinha iniciado na formação musical clássica. Foi nessa altura que tive os primeiros contactos com outras formas musicais que me interessavam mais, como o jazz e o rock e, a partir daí, comecei também a explorar a via da improvisação...

Improvisar é para si compor no próprio momento em que está a tocar?
JR: Penso que sim. É no momento da execução que se forma a linguagem improvisacional e que se aprende a lidar, musicalmente, com diversas situações que nos colocam, a todo o momento, à prova.

E qual é para si o mecanismo mais importante para gerar a improvisação musical, é um mecanismo da ordem do racional ou do emocional?
JR: Não há nenhum mecanismo racional... Há é um método irracional que vem ao de cima no próprio momento em que toco. Se páro para pensar demasiado no que vou tocar e na forma como o vou fazer, os resultados são quase sempre desinteressantes. Guio-me muito pela minha intuição, pelos meus conhecimentos ao nível do subconsciente e pela relação que estabeleço entre o meu corpo e o próprio instrumento.

Carlos Zíngaro, outro violinista de renome, costuma dizer que o momento fulcral que determinou a sua passagem da tradição musical académica para as vanguardas foi quando ouviu pela primeira vez John Cage. Também foi importante para si esta figura?
JR: Não, de modo nenhum. Em termos de compositores, fui inicialmente influenciado por Bach, Beethoven, Schoenberg, Webern e Bartok. Sempre dei importância à música escrita para músicos e àquele tipo de compositores que me satisfazem a necessidade emocional da música. No que me diz respeito, John Cage não exerceu sobre mim essa necessidade emocional da música. O trabalho de Cage é muito importante, sobretudo a nível teórico, mas em termos estritamente musicais é um desastre total.

Os principais movimentos musicais e estéticos de vanguarda que se desenvolveram ao longo deste século encontram-se já mortos ou moribundos; é o caso do serialismo, do minimalismo, do free-jazz, do art-rock... Nesta perspectiva, como encara o presente e o futuro da música improvisada?
JR: Se os músicos continuarem a trabalhar com imaginação, se mantiverem o seu nível de criatividade, julgo que não haverá problemas com o futuro da música improvisada. O pior é quando este género musical se infiltra na indústria musical, como tem vindo a acontecer. Quando comecei a interessar-me pela improvisação, parecia-me muito diferente de outros géneros, justamente porque não via nela quaisquer interesses comerciais, sendo que a criatividade era a única meta que importava alcançar. Agora, o panorama é diferente e até John Zorn tornou a música improvisada numa indústria...

Pelo que retiro das suas palavras, não gosta de John Zorn.
JR: Bom, considero que ele fez uns trabalhos muito interessantes no início da carreira, mas actualmente ele vê a música mais para o lado do dinheiro e do comercialismo. E isso não me interessa para nada.

O conceito de «regeneração» é uma palavra-chave para compreender a música improvisada, a experimental e

aquela que resulta da fusão de diversas linguagens estéticas?
JR: Sim, creio que sim, se bem que não seja o conceito mais importante. O que interessa, acima de tudo, é a criatividade de cada músico, os seus impulsos interiores e a forma como trabalha os diversos elementos sonoros. A regeneração acontece sempre que um músico toca.

Tem alguma obsessão especial pela cultura de massas, tendo em conta alguns títulos dos seus discos, como «The Violin In The Age Of Shopping» ou «Violin Music For Restaurants»?
JR: Bom, esse interesse pela cultura de massas tem a ver directamente com o que disse há pouco: vivo numa cultura massificada, numa sociedade de massas, logo, não posso fugir a ela. Esses meus discos reflectem, musicalmente, o meu olhar crítico acerca desse facto. É verdade que vivemos na era do «shopping», do consumismo exagerado, por isso a minha música exprime esse sentimento de querer dizer... «fuck it!» (risos).

E exprime esse sentimento de uma forma irreverente e sarcástica, tal como demonstrou no seu espectáculo.
JR: Sim, mas no fundo não é intencional, é o reflexo da minha própria personalidade enquanto músico e enquanto cidadão. Tenho uma visão incisiva sobre as coisas. Se não gostarem dos meus «gags», do meu lado cómico e mais subversivo, o problema não é meu.

Ao longo da sua carreira já tocou e colaborou com alguns dos nomes mais importantes do panorama da música contemporânea, como Chris Cutler, Derek Bailey, Joelle Leandre, Otomo Yoshihide, entre tantos outros. Até que ponto é importante para si efectuar esta troca de experiências?
JR: Em termos de evolução como músico, isso depende da personalidade de cada pessoa. Cada músico é, de certa forma, influenciável por outro, mas eu não vejo as coisas muito dessa forma. Gosto de tocar com esses músicos, mas isso não significa necessariamente que me influenciem ou que eu os influencie a eles. O que faço é trabalhar no meu próprio material para depois o desenvolver com outros músicos, partilhar experiências, seja em situação de concerto ou de gravação discográfica.

Para um músico que já trabalhou na área do techno, qual a sua opinião acerca das novas tendências da música electrónica dos anos 90, como o drum 'n' bass, o illbient ou o techno mais experimental? Pergunto isto porque músicos oriundos de outras áreas musicais como Holger Czukay, Bill Laswell, Derek Bailey ou até David Bowie já exploraram a via do drum 'n' bass.
JR: Sim, interesso-me por algum desse material. Penso que as coisas funcionam como na maior parte dos géneros musicais: na música electrónica, há coisas boas e coisas más. A maior parte dos discos que ouço são entediantes, mas há também trabalhos muito bons e interessantes que se destacam da mediocridade. O que eu ouço é sobretudo na rádio, inadvertidamente, por isso não posso dizer nomes visto que não os fixo.

['pfemf]: o som dos objectos

por Gonçalo Falcão

O homem vive e sempre viveu num mundo visual. A visão domina a experiência sensorial humana do mundo. Tudo o que apreendemos por meio dos outros sentidos tem uma influência menos determinante. Metade da capacidade do nosso cérebro é usada no processamento das impressões visuais.

Contudo, o som é um dos meios mais importantes de que dispomos para transmitir informação e adicionar-lhe nuances expressivas, como por exemplo o tom da voz. O som adiciona música à vida.

O som pode ainda conter uma experiência planeada sem qualquer mensagem: a música, uma linguagem que se significa a si mesma, contrariamente à linguagem da fala. A música é uma linguagem não-verbal compreendida por todos. Não necessariamente da mesma maneira, de formas diferenciadas e a diferentes níveis, sempre com o som como meio.

O ouvido não favorece a existência de um «ponto de vista». Somos envolvidos pelo som. Ouvimos sons em todo o lado sem a necessidade de os focarmos. Vêm de todas as direcções e não os podemos desligar. Talvez por não termos pálpebras nos ouvidos, a música pode interferir connosco de uma forma muito mais visceral. O mundo da audição é um envelope de relações simultâneas, enquanto o mundo da visão é sequencial.

O som é uma das dimensões principais dos edifícios, estudada pelos arquitectos desde há milénios. O anfiteatro não só cumpre funções visuais — distâncias e linhas de visão — como suporta a imagem sonora e a transmissão do som. A igreja tem um perfil acústico completamente diferente. O cantochão foi escrito para este espaço acústico e soa melhor nele. Pela mesma razão, a música de câmara foi escrita para um espaço privado e soa descontextualizada num ambiente muito reverberativo.

As ferramentas são extensões humanas e chamam a atenção dos potenciais utentes para as possibilidades do seu uso, bem como do seu grau de importância e da consistência do seu grupo de utilizadores. Assim, só pelo simples facto de existirem e de terem sido destinados a alguma função, os objectos informam sobre as tarefas inerentes à cultura da sociedade onde são produzidos.

A maior parte das ferramentas produz som simplesmente pela execução das funções para que foram destinadas: o batente da porta de um carro ou o clique de um interruptor. Estes sons são uma necessidade mecânica. Não são um elemento planeado do produto. No entanto, não são ruído. Ruído é o som indesejado.

Por definição, o som é a variação da pressão que pode ser apreendida pelo ouvido humano. É ainda possível medir sons fora do alcance da nossa percepção — ultra e infra.

O ouvido humano está continuamente a perder a sua capacidade de recepção. O aumento do nível do volume geral provocou um aumento do grau mínimo do estímulo acústico e/ou o aumento e acumulação de sons requer a «anestesia» do sentido da audição de forma a poder enfrentar descargas acústicas permanentes. Um dos dados históricos que tenho maior dificuldade em reconstruir é a acuidade auditiva de quem viveu num mundo cujo volume geral era significativamente inferior ao actual.

Ouvir não significa só a detecção de variações do volume de som, permite também experimentar a origem e a sua distribuição no espaço. Isto deve-

se ao facto de termos dois ouvidos e porque o som chega até eles com diferentes tempos e intensidades. O som é uma sensação, e portanto sofre variações de acordo com gostos pessoais. O ouvido treina-se e educa-se.

Tal como a forma, a cor, a escolha dos materiais e a superfície, o som é uma dimensão do *design*. Porque é parte determinante da maneira como experimentamos um produto ou comunicação, o som tem de fazer parte do projecto do produto ou da comunicação. É raro, no entanto, os *designers* de produto ou de comunicação trabalharem directa e conscientemente com o *design* do som. O som raramente é abordado nas escolas superiores de *design* e a bagagem auditiva dos alunos é, não raras vezes, vulgar.

A formação auditiva de um *designer* é um elemento estrutural da sua capacidade prática. Esta formação é de dois tipos: por um lado técnica, ligada ao estudo da acústica e das propriedades sonoras; por outro lado cultural, de apreciação dos sons e da música.

O som, tal como a forma, a cor, os materiais e a superfície, contribui para o modo como um produto ou uma comunicação são experimentados. O som de um produto contém informação importante sobre a sua qualidade e estado, e pode por si só ser um elemento de prazer ou desconforto para o utente e para os outros. A teoria que diz que a função de um produto é crucial para a determinação da sua forma deve ser considerada uma ideologia, portanto guerrilheira (do funcionalismo e do racionalismo), porque a forma de um produto diz respeito a todas as suas funções, incluindo aquelas que não têm nada que ver com a função do objecto enquanto ferramenta.

O pulsar grave de uma Harley-Davidson contribui para a personalidade da moto. Os técnicos cultivaram este som ao longo de anos e o fabricante patenteou-o numa série de países como parte do produto. A indústria automóvel foi a primeira a aperceber-se do potencial do som, e os fabricantes japoneses dedicaram uma atenção especial até conseguirem que as portas dos seus carros batessem como as de um Mercedes.

A Volkswagen exibiu num anúncio de 1998, a preto sobre uma página branca, a inscrição ['pfemf]. Este é o som da porta de um Passat a bater e fala-nos imediatamente de precisão, credibilidade e qualidade. A BRAUN fabrica secadores de cabelo e máquinas de barbear. A companhia tentou tornar os secadores mais silenciosos para aumentar a ideia do seu valor. No entanto, a BRAUN não fez qualquer tentativa de silenciar as máquinas de barbear. De acordo com a companhia, os clientes não ficavam convencidos de que a máquina barbeasse. A IBM tinha já cometido o erro de abolir o ruído operacional das máquinas de escrever. O objectivo era o de reduzir o barulho dos escritórios e contribuir para um ambiente de trabalho mais amigável. O modelo 6750 foi lançado nos anos 70 e os utilizadores não gostaram; nunca sabiam se a máquina estava a trabalhar ou não, por isso a companhia introduziu discos eléctricos Piezo para reproduzir o barulho funcional. Este foi o primeiro produto que continha som artificial para reproduzir aquele que tinha sido laboriosamente eliminado.

Nalguns produtos, como gravadores de som digitais ou câmaras de vídeo, o barulho operacional tem de estar o mais próximo possível do inexistente para não interferir com o som gravado.

O reconhecimento do som e da fala é uma das áreas fundamentais de investigação na «inteligência artificial». O aperfeiçoamento do som virtual é uma das linhas mestras da indústria de instrumentos musicais. A interacção entre o som e a imagem é

um dado fundamental para a construção da realidade virtual e ainda nos reserva *puzzles* interessantíssimos como o chamado Efeito McGurk (H. McGurk e J. MacDonald): se mostramos a imagem de uma cara a dizer «ga-ga» acompanhada pelo som «ba-ba» ouvimos com os olhos fechados obviamente «ba-ba», mas com os olhos abertos «cha-cha», incapazes de nos abstraírmos do som, por muito que tentemos.

O som está não só nos ouvidos como nos olhos e deve ser incorporado pelos *designers* de comunicação e industriais.

O compositor do século XX vê a sua função de uma forma que contém muitas afinidades com a do *designer*: o seu objectivo é fazer alguma coisa (da mesma forma que um artesão profissional) tão bem quanto conseguir. Hindemith impôs a ideia da *Gebrauchsmusik*, da música utilitária, para usos específicos e situações particulares. É uma visão tão válida quanto a Romântica da composição como sublimação da obra de arte, sendo um retorno a uma ideia anterior, presente desde a Idade Média até Beethoven, que assume o compositor como um membro útil à sociedade, em vez de uma personalidade excêntrica, distanciada dos seus contemporâneos.

O som e a música encerram dimensões e ideias que enriquecem o projecto e ajudam a ver mais longe. Socorro-me de uma frase de Edgar Varese para me justificar: «Há sempre uma incompreensão entre o compositor e a sua geração. A explicação habitual deste fenómeno é que o artista avança em relação à sua época, mas esta parece-me absurda. De facto o criador é, de uma maneira particular, o testemunho da sua época; então, é porque o público — pela sua disposição e experiência — está 50 anos atrasado que há este desacordo entre ele e o compositor.»

Eliane Radigue

«Trilogie de la Mort»
[3CD XI Records, 1998]

Annea Lockwood & Ruth Anderson

«Sinopah»
[CD XI Records, 1998]

Ainda que a nós, europeus, estas distinções sexistas nos façam confusão, a verdade é que os norte-americanos levam-nas muito a sério, uns porque as acham «politicamente correctas», outros (ou melhor, outras) porque entendem a afirmação criativa das mulheres como uma vitória feminista contra a dominação masculina, pensando no plural e não na singularidade artística de cada uma. Na Europa, mãe dos princípios igualitários, a música de homens e mulheres é publicada consoante a sua pertinência e sem outros juízos de valor à mistura, já bastando que haja mais compositores e instrumentistas do sexo masculino para haver desigualdade. Será esse o muito americano prurido, inevitavelmente, das duas últimas edições da nova-iorquina Experimental Intermedia Foundation, uma assinada por Eliane Radigue, a outra por Annea Lockwood e Ruth Anderson. Se o

responsável desta etiqueta, Phil Niblock, achou por bem ser socialmente «conveniente» na altura de lançar novos títulos (há mais de dois anos que não saía nada com selo XI Records), então ainda bem que o fez, porque se trata de grande música aquela que encontramos aqui.
À partida, Radigue não teria nada a ver com estas questões, porque é francesa. Mas tem, na medida em que os americanos acham que o que é bom para eles é bom para todos os demais. No caso em apreço, não os critico. Oito anos levou a autora de «Trilogie de la Mort» a completá-la — «Kyema», a primeira parte, já tinha sido lançada pela mesma editora, totalmente inéditas são as que compõem os discos dois e três deste triplo álbum, «Kailasha» e «Koumé» respectivamente. A fonte de inspiração é o Livro dos Mortos Tibetano, designadamente os textos de Bardo-Thodol sobre os seis estados intermédios que constituem a «continuidade existencial do ser», indo da morte para a vida e inversamente, numa viagem cíclica que é muito bem ilustrada pelos «drones» e percursos espiralados da música que a budista Eliane Radigue, crente na transmigração das almas, constrói com recurso exclusivo a sintetizadores analógicos. Outro factor contribuiu para esta obra de fôlego que ficará

como a mais importante da sua carreira, apesar de, pessoalmente, preferir «Mila's Journey Inspired By A Dream» e o modo como homenageia Milarepa, mestre tibetano do século XI: a morte do seu filho.
Nada há de gótico ou deprimente neste trabalho. A música é suspensiva e quase hipnótica, fluindo com uma leveza que parece constantemente desmentida pelo carácter orgânico dos sons criados por síntese, o que é apenas um de vários paradoxos. Outro é a impressão de simplicidade que esta trilogia, na verdade extremamente complexa na forma como se estrutura, transmite ao seu auditor. Nada obscura, também, é «World Rhythms», a composição que abre «Sinopah» com assinatura da neo-zelandesa radicada nos EUA Annea Lockwood, feita a partir dos sons de erupções vulcânicas, terramotos, ondas radiofónicas e géisers, entre outros. É intenção da autora chamar-nos a atenção para «a manifestação física de energias que moldam o nosso ambiente e que nos moldam a nós próprios, energias de que não estamos conscientes mas que nos influenciam fortemente e interagem com os ritmos dos nossos corpos». Depois do pouco entusiasmante «The Sound Map of the Hudson River», esta peça concretista, ainda que acústica (as manipulações tecnológicas limitam-se quase só a baixar ou subir frequências e a montar materiais de diferente proveniência), é bem o exemplo de que é possível fazer música com a nossa paisagem sonora natural.
Outra via bem diferente, ainda que nos mesmos domínios da «sound art», escolheu Ruth Anderson com o seu «I Come Out of Your Sleep», seguindo a tradição da poesia fonética que vai de Kurt Schwitters a Jackson MacLow. A peça é baseada nas vogais do poema «Little Lobelia» de Louise Bogan, vogais essas que são murmuradas e alongadas de modo a transformarem-se no que poderia chamar de fantasmas tonais, fragmentos de melodia que,

encadeados, têm curiosos efeitos ao nível da percepção auditiva. Parece estranha, à primeira abordagem, mas depressa nos prende devido à «humanidade» emprestada pelas respirações e pelo sopro «subterrâneos» a estes sons que julgaríamos electrónicos mas não o são. Se por aí houver alguém que ainda acredita na possibilidade de se poder distinguir uma música indubitavelmente feminina e quiser saber se estamos perante dois exemplos disso, só tenho uma resposta: «Trilogie de la Mort» e «Sinopah» podiam ter saído da imaginação de homens.

[REP]

Fred Frith

«Pacifica»
[CD Tzadik, 1998]

Se em «The Previous Evening», disco datado de 1997, Fred Frith conseguia (ainda) surpreender ao abordar, de forma quase ortodoxa, três grandes compositores contemporâneos (John Cage, Earle Brown e Morton Feldman), com «Pacifica» investe exclusivamente na composição, não aparecendo sequer entre os músicos creditados no disco.

Embora, pela força do seu espírito inquieto, a capacidade de inovar de Frith seja uma constante, este disco constitui, tanto pelas intenções propostas como pelos resultados obtidos, um marco absolutamente singular na sua carreira. Composto entre 1993 e 95, «Pacifica» baseia-se num poema de Pablo Neruda e é musicalmente executado por pequena orquestra, o Eva Kant Ensemble, incluindo sopros, cordas e percussão. Segundo o compositor, «(...) "Pacifica" representa a versão mais desenvolvida de um método de composição que utilizei desde meados dos anos 80 e a que chamei de "extracção melódica" — uma tentativa de basear todos os aspectos de uma peça, ou de uma secção desta, numa única linha melódica». Frith já tinha experimentado este processo, no qual uma simples sequência abarca toda a informação melódica, harmónica e rítmica num *continuum* linear e cronológico, na composição «Elegy For Elias» para piano, violino e marimba executada pelo trio Abel, Steinberg & Winant. Foi, porém, com «Pacifica» que Frith procurou aplicar a sua teoria a uma escala mais ampla. Teorizações à parte, aquilo que eventualmente pode evocar alguns princípios da música minimal-repetitiva (hoje definitivamente ultrapassada), é superado por uma maior variedade melódica (ao contrário do que pretende o compositor) e por certa propensão para a abordagem de outros estilos contíguos, designadamente o jazz e o neo-classicismo.
Para além de ser um disco instantaneamente bonito, não me parece que «Pacifica» tenha muito mais para oferecer. Sem cair no academismo, Frith também está longe, em termos práticos, de obter os resultados inovadores que as notas de capa por si escritas deixavam antever. Embora de inegáveis méritos, não deixo de preferir «The Previous Evening», que na crueza do seu experimentalismo de homenagem a compositores contemporâneos está mais próximo do espírito profundamente inovador que há quase três décadas anima Fred Frith.

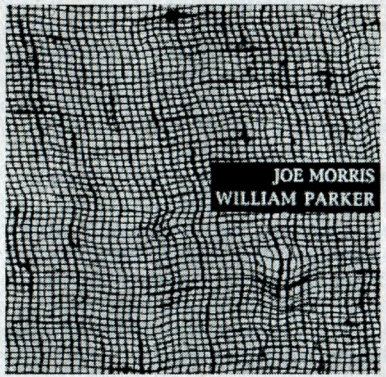
[JS]

Joe Morris & William Parker

Invisible Weave
[CD No More Records, 1997]

À primeira vista esta parecia ser uma edição de *sidemen's*. O contrabaixista William Parker participa nalgumas das obras fundamentais da improvisação, tendo já gravado com Derek Bailey,

Cecil Taylor, Butch Morris, Peter Brötzmann, Roscoe Mitchell, Wayne Horvitz, David S. Ware, entre outros. Joe Morris é o guitarrista favorito de Matthew Shipp e já tocou com Lionel Hampton e Rob Brown. Era já um músico bastante activo e ecléctico na cena musical de Boston, antes de editar trabalho seu. O seu estilo de guitarra é vigoroso e rápido.
Morris e Parker não usam efeitos nos instrumentos. Tocam constantemente, grupos rápidos de notas, colocando a ênfase no timbre e não nas dinâmicas. Impressiona a capacidade de ambos de se manterem numa torrente de ideias. O contrabaixo tem uma atitude de força: sempre presente, partilha da rapidez da guitarra. Parece ser ele quem sugere a música através de paragens, desvios e desconstruções; como se ambos estivessem em sintonia individual, dividindo ideias relativamente ao desenvolvimento da música, com o contrabaixo como principal decisor.
É um disco difícil. A atenção tem de furar a neblina inicial causada pela rapidez e a aglutinação, encontrar a música de cada um dos executantes e a maneira como tecem a música conjunta. Existe a vontade entre os músicos de não resolver a improvisação através das intensidades, de crescendos e



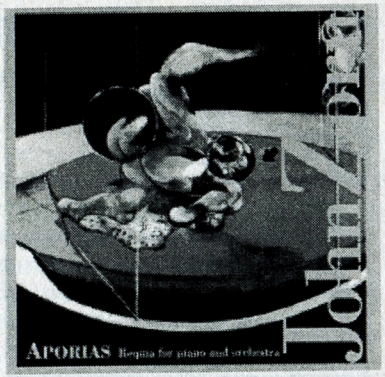
diminuendos. Evitam o simplismo pelo uso parcimonioso das emoções. O título do disco — «Tecelão Invisível» — corrobora esta visão de um sistema denso feito pelo cruzamento sistemático dos caminhos de cada um dos músicos.

[GF]

John Zorn

«Aporias»
[CD Tzadik, 1998]

Estou convencido de que, tirando o próprio Zorn e alguns dos músicos do seu círculo próximo, muito poucos serão aqueles que acompanham na íntegra a sua alucinante produção discográfica. Se a isto acrescentarmos as constantes reedições das diversas facetas e metamorfoses da sua carreira, constatamos estar em presença de uma tarefa de proporções e dificuldades gigantescas.
Para mim, que nem sequer sou um grande especialista na matéria, sinto agora a tarefa bastante facilitada. Isto porque não tenho a mínima veleidade de enquadrar este «Aporias» no conjunto da sua obra. Apenas registo a sua estranheza, se é que este termo pode ser utilizado para classificar qualquer passo do seu desconcertante percurso. Em «Aporias», Zorn opta pela faceta de compositor contemporâneo, construindo um conjunto de peças para piano e orquestra completa e seis rapazes sopranos. Uma aporia é uma passagem impossível e, segundo o próprio compositor, este disco remete-nos para: « ... aquelas passagens misteriosas e espirituais, que separam a vida da morte. Esta peça é subintitulada *Requia for Piano and Orchestra*, mas estes *requia* não são dedicados a nenhum artista, ou grupo de artistas em particular, mas sim a todos os artistas e ao indomável espírito da criatividade — centelha que se recusa a morrer.» Pessoalmente, o que me atrai mais neste disco sombrio é a sua extraordinária sobriedade. A



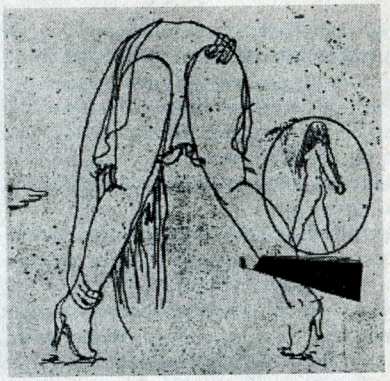
intersecção entre o piano, magnificamente executado por Stephen Drury, e a American Composer's Orchestra, não deixa qualquer espaço para deambulações oníricas ou cedências a linhas melódicas facilmente identificáveis. O piano, que assume o papel principal em toda a peça, não se afasta muito dos princípios defendidos pelos principais compositores contemporâneos americanos para este instrumento, como Cage, Feldman ou Brown; a orquestra, assim como a pequena, mas expressiva, participação do coro, é de uma absoluta discrição, contribuindo para o tom geral de uma austera delicadeza.
Na mesma altura em que também Fred Frith se sente atraído pela composição para orquestra (ver crítica neste número), John Zorn suplanta-o claramente. Um talento multifacetado e coerente que, investindo de maneira tão determinada na (mal) denominada música séria, é capaz de se projectar para dimensões que os seus admiradores incondicionais não estão em condições de prever.

[JS]

Marc Ducret

«Un Certain Malaise»
[CD Screwgun, 1998]

É muito curioso o título deste CD: curioso porque a impressão que tenho da música de Ducret é a de uma certa enfermidade, um contágio indesejado entre os seus universos musicais — o da fusão, e o da música improvisada. Esta epidemia deixa a música turva, impura. Vamos ao diagnóstico: Marc Ducret começou por ser um guitarrista de fusão jazz/rock/funky, tendo lançado três álbuns na Label Blue, uma editora pequena, que por esse facto talvez o tenha afastado de maior reconhecimento. A sua ligação a Tim Berne e aos Caos Totale levou Ducret para outros universos musicais. Tim Berne prefere a sua companhia desde 1990 com o álbum «Peace Yourself», formando a partir desta data Caos



Totale.
A passagem deste grupo pelo Festival Jazz em Agosto (na altura em que era indispensável) não me deixou uma impressão muito positiva do guitarrista. O meu problema com Ducret adveio do facto de ele gostar de descair para fraseados jazz/rock, depois de momentos de invenção guitarrística cativante. É como se o pé lhe fugisse para o chinelo.
No presente CD a solo, a situação é comparável: oito improvisações na guitarra eléctrica, ao longo das quais toca com sinceridade e deixa a improvisação desenvolver-se intuitivamente, acabando algumas vezes a abulsar, «rockar» ou afancalhar e deixando um sabor amargo nos ouvidos. As

improvisações têm sempre uma pulsação latente. O som da guitarra está limpo em quase todo o disco. Contudo, é de referir a facilidade espantosa com que inventa novas frases, derivações das precedentes e nelas encaixadas. A improvisação é fluida e clara.
Desta forma, será mais correcto situar a pergunta do lado do ouvinte: muda de maior para menor? Não estarão alguns preconceitos relativamente ao (mau) gosto a impedir-nos de ver mais longe, ou os discos deveriam ser vendidos com um autocolante «contém momentos idiomáticos»? Independentemente das questões de forma, parece-me que as formas que Ducret deixa surgir não lhe dão elementos de surpresa e invenção suficientes para se sustentarem, sendo por isso pouco estimulantes. Talvez seja um caso de falta de conteúdo.

[GF]

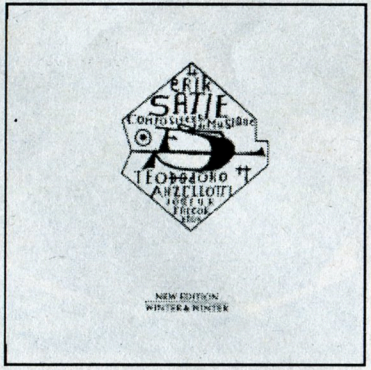
Mauricio Kagel

«Solowerke»
[CD Winter & Winter, 1998]

Erik Satie

«Erik Satie Compositeur De Musique, Teodoro Anzelotti Joeur D'Accordéon»
[CD Winter & Winter, 1998]

Para além da edição pela prestigiada Winter & Winter, outro ponto em comum têm estas duas novidades: a participação do acordeonista Teodoro Anzelotti. Em «Solowerke» interpreta duas composições de Mauricio Kagel («Rrrrrrr...: 4 Orgelstucke» e «Episoden, Figuren»), cabendo ao pianista Luk Vaes as restantes peças, enquanto em «Erik Satie compositeur...» é ele o único intérprete de partituras como «Sports et Divertissements» ou a série de «Gnossiennes». Sabendo que nem Kagel nem Satie escreveram estas obras a pensar no acordeão (à excepção, está claro, de «Episoden, Figuren»), mais curiosos se tornam os presentes dois discos de arranjos. Instrumento popular por excelência, o acordeão como que transfigura os sentidos primeiros das músicas que aborda: no caso de Erik Satie, liga a «filiação» Dada e surrealista do compositor ao seu francesismo



cultural (o acordeão é, de resto, muito francês, pelo menos quando não é muito alemão); no do autor nascido na Argentina relativiza a carga «erudita» e «vanguardista» original, expondo-o a outros modos de audição. Quanto a esta questão, aliás, é de todo o interesse verificar o que Kagel escreveu a propósito de «Episoden, Figuren»: «Não posso esconder um sorriso quando penso no acordeão. É como se todas as peças nele tocadas tivessem as suas raízes na música popular ou na música de entretenimento.»
Teodoro Anzelloti é italiano, mas estudou música na Alemanha: mais do que dados biográficos, a sua proveniência da Apúlia e a sua formação em Karlsruhe e Trossingen

são condicionantes da sua maneira de tocar, a cada momento pressentidas. Foi solista dos mais prestigiados agrupamentos de música contemporânea, como o Schoenberg Ensemble, o Ensemble Intercontemporaine e o Ensemble Modern, e interpretou luminárias como Berio, Globokar, Holliger, Rihm, Schnebel, Sciarrino e Stockhausen. Ouvi-lo é uma delícia para os ouvidos, com o seu som cheio de grão, intencionalmente imperfeito («humano, demasiado humano»), mas revelando uma inusitada capacidade de controlo tímbrico, grande inventividade e um rigor interpretativo que é tudo menos académico. As obras escolhidas não primam pela inovação estética nem pelo radicalismo técnico, essas teremos de as procurar noutros registos, mas estamos diante de dois belíssimos — e inesperados — discos.

[REP]

Massacre

«Funny Valentine»
[CD Tzadik, 1998]

Com o final dos Henry Cow em 1978, Fred Frith foi convidado a ir até Nova Iorque, onde conheceu Bill Laswell, Fred Maher e outros músicos que ensaiavam canções suas do tempo dos Art Bears, numa cave da Rua 22. Frith acabou por escolher a América para viver, integrando-se rapidamente no ambiente fervilhante dos anos 80. Tocou com os Material de Laswell e Maher em «Memory Serves» e criou com eles o seu próprio grupo: Massacre. Gravou «Killing Time» em 1981, que colocou a forma do *power trio* em território inexplorado até àquele momento. «Killing Time» é um dos álbuns essenciais do rock. No entanto, os Massacre não conseguiram coexistir com os Material e extinguiram-se.
«Era único na altura; os Massacre eram parte de uma espécie de reavaliação. Em Nova Iorque, no final dos anos 70, Zorn não tinha nada a ver com música rock, nem Elliott Sharp. Eu não estou a dizer que foram os Massacre que os despertaram, era só uma coisa que estava no ar e eles começaram a olhar para ela. O Elliott começou a fazer coisas similares ao mesmo tempo. Antes, ele sentava-se nos clubes e tocava música improvisada para audiências de fãs de música improvisada», diz Frith.
Com o desaparecimento de Fred Maher, Fred Frith tentou outros alinhamentos para os Massacre, mas não pareceu ficar muito satisfeito. Estas formações incluíram bateristas como Anton Fier, Ronald Shannon Jackson, o saxofonista Peter Brötzmann e até os Ruins. A infuência dos Massacre foi seminal para o aparecimento de reformulações do rock e para a incorporação da improvisação na sua força, energia e pulsação. Com os Massacre o rock fica claro, reactualizado e incorpora novamente uma liberdade que lhe é intrínseca.
O ressurgimento dos Massacre em 1998 não se relaciona com os milagres de ressurreição de grupos de rock que aconteceram a partir da segunda metade dos anos 90. Enquanto estes últimos se poderão dever ao aproveitamento da avidez do público adolescente que se inicia na audição da música, por uma (falsa) garantia de verdade — garantia essa que compensa a falta de vontade de descobrir, arriscar, inovar —, o regresso dos Massacre parece estar ligado a Charles Hayward. A bateria desempenha um papel de suporte e simultaneamente de guia. Marca as paragens e as mudanças, define um dos elementos fundamentais do rock: a pulsação. É o instrumento mais claro. Sedimenta as flutuações da guitarra e do baixo. Laswell traz o seu som típico e algumas frases que lhe são recorrentes. Frith é imaginativo

como sempre e parece que desmultiplica os sons da sua guitarra. Se «Funny Valentine» não tem a grandeza histórica de «Killing Time», é um grande documento do melhor rock improvisado.

[GF]

Ramuntcho Matta & Samon Takahashi

«Soundcards From Chile»
[CD NON/AnAnAnA, 1998]

Jörg Thomasius & Guido Hubner

«Minimization»
[CD Play Loud, 1998]

Com estes lançamentos, mais uma vez se verifica que os circuitos mundiais da música experimental passam pelo nosso país. De Ramuntcho Matta com a colaboração de Samon Takahashi, a AnAnAnA acaba de editar «Soundcards From Chile» (a banda sonora do Pavilhão do Chile na Expo '98) na sua nova colecção NON (Not Only National). Da dupla Jörg Thomasius e Guido Hubner, este último conhecido sobretudo pelo projecto Das Synthetische Mischgewebe, a igualmente portuguesa Play Loud lançou «Minimization». Só por si, justificava-se o registo, mas há muito mais a dizer sobre os dois discos, ambos desconcertantes e a fornecerem-nos dados novos sobre os músicos que os assinam. Ao ouvi-los, tendemos a esquecer que Matta tem um percurso feito nas margens do rock, que flirtou algumas vezes com um certo jazz (Steve Lacy e Don Cherry chegaram a tocar com ele) e que para ele o poeta e artista visual Brion Gysin foi, mais do que um tema, uma causa; ou que no passado Hubner esteve ligado à chamada música industrial, com as suas ambiências sonoras muito típicas, entre o decadentismo estético e a militância social. De facto, nada do que agora ouvimos levaria a suspeitar em tais perfis. A inflexão foi grande e, ao que parece, bastante proveitosa. Passo a explicar. «Soundcards From Chile» parte de uma recolha de sons feita no Chile: sons naturais e do quotidiano, vozes de aldeãos, cantos de índios das regiões do interior, músicos a tocarem instrumentos pré-colombianos, bandas de metais ambulantes, etc. Ramuntcho Matta montou-os e misturou-os em pequenos quadros «panorâmicos» e Samon Takahashi processou-os consoante a sua imaginação e as características dos materiais. Algumas das partes ouvimo-las tal e qual como soaram originalmente, outras são autênticas composições concretas. Num ou noutro caso, até, o que era uma música atmosférica, tipo «paisagem sonora», toma as feições do techno, ainda que com o plano rítmico adaptado a cada contexto. Musicalmente, tudo o que acontece é congeminado a partir de dentro e não acrescentado: não há nem «drum machines» nem sintetizadores. A obra que resulta é extremamente interessante e sempre imprevisível, fugindo ao óbvio quando este surge como uma ameaça.
«Minimization», pelo seu lado, é um disco de música electroacústica, sem outra definição que lhe limite o âmbito. Nenhuns negrumes ou descargas de energia o atravessam. Rapoon terá mais a ver com Zoviet France, apesar de tudo, do que este título de Jörg Thomasius e Guido Hubner com os Das Synthetische Mischgewebe. A música é suave (não confundir com planante) e minimal, embora complexa nas suas texturas e incisiva em termos sonoros. Se alguma coisa herda da postura industrial, é a rebeldia relativamente aos conceitos instalados de Belo e aos convencionalismos formais. Nada tem de absolutamente novo, mas a

verdade é que isso não existe e os dois músicos não se contentam em repetir fórmulas, antes as transfiguram, propondo outras possibilidades de enquadramento.

[REP]

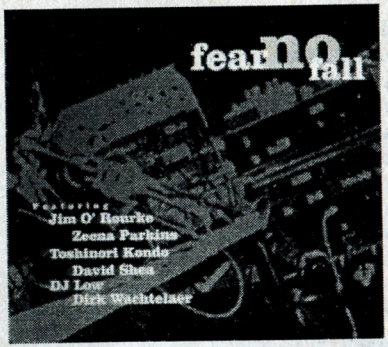
Vários

«Fear No Fall»
[CD Lowlands, 1998]

Briggam Krauss

«300»
[CD Knitting Factory, 1998]

Nos campos da música improvisada e do novo jazz, a interacção dos instrumentos convencionais com a electricidade e a electrónica passa por realizações como as documentadas por estes discos. Em «Fear No Fall», Jim O'Rourke, Zeena Parkins, Toshinori Kondo, David Shea, DJ Low e Dirk Wachtelaer experimentam várias formações em que o piano (Shea), a guitarra acústica (O'Rourke) e a bateria (Wachtelaer) se misturam com o trompete e a harpa eléctricos (Kondo e Parkins, respectivamente), o sampler (Shea, Low e Wachtelaer), o sintetizador analógico (O'Rourke), os gira-discos (Low) e a rádio de ondas



curtas (Parkins). No caso de «300», entre o saxofone alto de Briggam Krauss e a percussão de Kenny Wollesen estão os sintetizadores de Wayne Horvitz. A primeira verificação que daí resulta é o facto de o trio de Krauss e os duos, trios e sexteto gravados ao vivo no Klapstuk Festival de Outubro de 1997 se parecerem com grandes orquestras, tal a miríade de sons que se cruzam no ar.
Mas há mais, indo da riqueza e variedade tímbricas assim conseguidas à revisão das coordenadas convencionalmente admitidas na improvisação. Improvisar com materiais programados e gravações (samples, designadamente) que foram previamente preparadas ou são feitas durante a actuação a partir do que o próprio executante ou os outros tocam — rompendo com a tradição de efemeridade da prática improvisacional — altera toda uma série de ideias feitas e abre novas questões. Estes dois discos justificam-nas sem tentarem respondê-las, pois trata-se de matéria em aberto e são mais desafiantes as incertezas do que a ciência feita. O que é que se improvisa, de facto? E quando se improvisa, em que circunstâncias ? Será mesmo livre, o improvisador ? Uma improvisação é-o realmente quando se disparam máquinas cujo funcionamento foi previsto? É verdade que o erro pode ocorrer, que há sempre uma grande margem de aleatoriedade, mas não é menos certo que até a tocar um instrumento totalmente acústico surgem automatismos de linguagem, situações musicais cifradas e mil vezes repetíveis, com apenas ligeiras diferenças.
O curioso é ser esta indefinição de modos e parâmetros da electroacústica (nada de conotações indesejadas com a «música erudita contemporânea»; é simplesmente à mastigação dos sons acústicos pela electrónica que me refiro) improvisada que lhe confere interesse. A teoria anda longe destes domínios, a música é selvagem, ainda não foi domesticada pela musicologia. A criatividade é a única regra partilhada e daí o carácter mutante dos temas reunidos em «Fear No Fall» ou a

constante derrapagem para os lados de «300». Resumindo e concluindo: grande parte da música mais cativante que hoje se faz vive da electricidade e de circuitos internos e rams de memória. Deixemo-nos de tretas, pois: o que se improvisa, compõe-se. De resto, o que é um CD de música improvisada senão a composição de uma improvisação?

[REP]

Will Oldham

«Black/Rich Music»
[CD Drag City, 1996/98]

Will Oldham gostaria de ser produtor cinematográfico, sem qualquer intuito monetário. Somente para confundir críticos e audiências através das suas perplexidades emocionais. O prazer do drama por si só. Como músico, a sua ocupação actual (neste caso não me parece lógico falar em profissão), as funções são idênticas: a percepção das emoções mais profundas de um artista conhecido principalmente por ser desconhecido. E isso nota-se nas inúmeras designações sob as quais o músico surge, o que não abona a favor da economia de mercado que (infelizmente) rege os meandros musicais neste fim de século/milénio. Mas quem consegue comunicar através da música como Oldham, não precisa de trajar o papel do músico com consciência social, outro apanágio da era em que vivemos.
Passemos então à crítica mais terrestre. O novo disco de Will Oldham não é tão novo quanto isso. Originalmente, foi lançado como complemento às primeiras edições em CD de «Arise Therefore», um álbum de 1996 com a designação de Palace. Depois do maravilhoso «Joya», álbum do ano passado, fazia todo o sentido reeeditar a pequena pérola «Black/Rich Music» numa edição solitária, tão solitária quanto a presença solitária de Oldham em todos os 19 minutos que compõem o disco. Faz sentido no conteúdo, mas não na forma. Provavelmente, estaríamos todos à espera de um longa duração, mas isso já tem a ver com as palavras da primeira parte desta crítica. É a estratégia não linear do músico.
No conteúdo figuram a melancólica, penetrante e por vezes arranhada voz de Oldham, que traduz letras distantes, vagas, mas profundamente sentidas. Também está lá a eterna guitarra que suporta uma estrutura aparentemente frágil, mas de uma delicadeza muito forte. Fez-me recordar a noite do Ritz Club (suspiros...). Depois destacam-se três temas em que o órgão é rei, ressuscitando os espíritos mágicos da infância. Cada vez que passo os meus ouvidos por estes temas imagino o velhote cego do realejo e o seu macaco de estimação com um barrete de paquete e um copo de esmolas.
Pouco mais de concreto há em «Black / Rich Music». E nada mais é necessário. O resto está na imaginação de cada ouvinte.

[VD]

monitor
Editores
Rui Eduardo Paes [REP]
Paulo Somsen [PS]

Colaboradores neste número
Victor Afonso [VA] Vasco Durão [VD] Gonçalo Falcão [GF] Jorge Saraiva [JS]

Contacto Apartado 21671, 1137-001 Lisboa
emonitor@esoterica.pt
Assinaturas 12 números 2.000$00
em cheque ou vale postal, em nome de «Monitor», para despesas logísticas e de P